

«El siglo XVII empezó a asomarse a un mundo muy parecido al nuestro: donde la distancia entre las palabras y las cosas, entre las monedas y los metales, era ya tan insalvable que nos obligó a aprender a vivir en una metáfora infinita».

Oro líquido

Ana Garriga

Oro líquido

Desorden literario, alquimia y crisis en la España del
siglo xvii



Alianza Sendas

Primera edición: octubre de 2026

Diseño de cubierta: Lo Siento Studio

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ana Garriga Espino, 2026

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2026

Calle Valentín Beato, 21

28037, Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 979-13-7009-332-7

Depósito Legal: M-13345-2026

Impreso en España - *Printed in Spain*

Índice

11	Introducción. Desestabilizar el Siglo de Oro
13	«Separar el oro puro de la liga que desluzce»
18	La mina conceptual de la alquimia
23	«Una república de andares descompasados»: cómo vivir con monedas mutables
30	«Los nombres propios que les competían»: cómo escribir con palabras mutables
37	1. La quintaesencia del oro
39	«Lo tengo por cosa de aire»: ambivalencias alquímicas en tiempos de Felipe II
53	«Seguro, provechoso, fácil, sin sospecha»: el oro potable de Alexandro Quintilio
75	2. «Dislocando las palabras»: el valor del lenguaje
78	«Anillos de alquimia dorados que engañan a la gente simple»
87	«Escoria de alquimia ametalado»
92	«No se precian ni se agradecen en piedra, ni envueltos en escorias, sino acrisolados y limpios»
101	«Como la liga que se echa al oro»
108	«¿Qué razón hay para dar precio, y tanto, a lo que no nos importa?»
111	La platería de los cultos
118	«El oro es precioso por ser moneda y no a la inversa»
122	«Siempre que diéramos materia que convenga en todo con la definición dada del oro, será de igual valor»

127 3. «¿Qué oro, qué diamantes como mi gusto?»: *La Dorotea* de Lope de Vega

131 Una novela demasiado moderna

136 «Hipérboles y energías... parecen frutas de las Indias»: el reto de una lengua en expansión

146 «Hasta que no queda sabor de los dos juntos»: poéticas de la transmutación

156 «Toma un pedazo de oro y métele ardiendo en vino»: una lectura táctil

171 «Levantán agora los nuevos términos a la lengua»: temblores lingüísticos

185 Tres momentos para un epílogo. Alambicar, transmutar, falsear y abrillantar las palabras

185 «No ignoramos que toda fruta de color pajizo llama la poesía pomos de oro»

202 «Nueva invención y ingenio del fuego filosófico»

208 «¿Y si el poema fuese todo él poético?»

211 Agradecimientos

213 Notas

235 Bibliografía

A Nerea, mi amor, mi cyborg, mi interlocutora favorita.

Introducción

Desestabilizar el Siglo de Oro

Un hombre de mediana edad que lleva días con dolor de cabeza. No tiene fuerzas, pero sabe que no son más de quince minutos andando. ¿Y si funciona? No recuerda si eran tres o cuatro reales, así que coge cuatro por si acaso. Está aturdido, pero ha memorizado bien las instrucciones: es en la calle de la Reina, «en bajando a veinte y una puertas a la mano izquierda, en una casa con puertas verdes». Consigue arrastrarse hasta ahí y, cuando llega, le sorprende la eficacia de aquel lugar: ¿es una botica como la que hay en la calle San Bernardo? No parece, pero entrega sus reales —eran cuatro al final— y se lleva, apretado en sus manos sudorosas, ese «papelillo» en el que tiene puestas todas sus esperanzas de curación. Parece que solo de llevar esos *polvos de la quintaesencia del oro* apretujados en la mano ya se encuentra mejor. Igual es verdad lo que anda murmurando todo el mundo y sí que son milagrosos. De vuelta a su casa, decide cambiar de ruta y, al girar en la calle Cantarranas, atisba al fondo un remolino de gente, todos apelonados señalando a la pared. Le puede más la curiosidad que el ansia por arrastrarse a casa para tomarse sus polvos y se acerca a husmear. A escasos metros de llegar, se da cuenta de que es la casa de Lope de Vega. Siempre reconoce la casa del escritor por el olor delicioso de su huerto. No consigue acercarse mucho, pero un vecino le cuenta, entre carcajadas, que alguien se ha atrevido a rotular en la fachada unos vótores a

favor de Góngora. Le cuentan que el escritor cordobés se acaba de mudar ahí al ladito, a la calle del Niño. Le cae bien Góngora: no ha leído nada suyo, pero se sabe de memoria algunas letrillas de canciones que la gente dice que son de él. De esos versos últimos que acaba de escribir no ha leído nada: se comenta que son tan soberbios que parecen escritos casi en latín.

En unos años, cuando cruce Madrid furibundo para dirigirse a la Casa de la Moneda a resellar sus monedas de vellón (son tan frágiles que las ha envuelto en un pañito para que no se quiebren), se acordará de aquellos polvos que le hicieron vomitar durante días y le entrará una risa, entre nostálgica y angustiosa, pensando que aquella *quintaesencia de oro* es, en realidad, la última muestra de oro que tuvo cerca. Hasta él, que desde que tiene uso de razón trabaja en la atosigada calle de la Platería, hace tiempo que sabe que los metales de verdad son ya casi una quimera. Le hace gracia recordar que fue también en 1617 —es muy bueno para las fechas— cuando pregonaron a voz en grito por toda la calle de San Salvador, y de la Platería, que se prohibía que cualquier platero o dorador hiciera «cadenas de alquimia para vender». Es precisamente su producto estrella, y si no fuera por la venta de estas cadenas, no tendría ni qué comer. Han subido tanto los precios que ya no se puede vivir.

En 1632 está ya viejo y sabe que ninguna quintaesencia del oro podrá salvarle de lo inevitable. Lo único que le entretenía eran las comedias, pero llevan ya casi diez años prohibidas desde aquel decreto absurdo de la Junta de Reformación. Aunque lee despacio y sin demasiada pericia, a falta de ver comedias de Lope en el corral, ha llegado a sus manos una especie de comedia escrita, o de novela, no sabe bien qué es. Se llama *La Dorotea* y será lo último que lea en su vida: entre recetas de oros potables, burlas a Góngora y fantasías de riqueza indiana, el Madrid de aquel librito se parece mucho al que él ha recorrido. Eso sí, el lenguaje ha cambiado tanto que hay muchas palabras que ya, simplemente, no es capaz de entender.

Este hombre no existió. O tal vez sí, pero esta escena no es más que una fábula. Una fábula parcial porque todo lo que no es su protagonista fingido sabemos que sí sucedió: las recetas alquímicas, las polémicas literarias y la crisis económica fueron, durante el siglo xvii, parte de un mismo paisaje urbano. Este libro bien podría

haber sido una recreación sensible de las ansiedades materiales y lingüísticas que marcaron el siglo xvii, pero es más bien un recorrido atento y minucioso por decretos, tratados, novelas, palabras, recetas, artilugios y monedas, que espera demostrar que el siglo xvii empezó a asomarse a un mundo muy parecido al nuestro: donde la distancia entre las palabras y las cosas, entre las monedas y los metales, era ya tan insalvable que nos obligó a aprender a vivir en una metáfora infinita.

«Separar el oro puro de la liga que desluzce»

En 1834 el escritor y político liberal Francisco Martínez de la Rosa se animó a publicar una obra en verso que, bajo el escueto título de *Poética*, ofrecía a los lectores de su tiempo una tediosa preceptiva literaria. Confieso que de Martínez de la Rosa lo desconozco casi todo: un recuerdo lejano de su nombre en mis libros de texto de secundaria por su papel durante del trienio liberal y un rostro, típicamente decimonónico, con el que me he cruzado en una de mis muchas mañanas estirando las piernas por la galería de retratos del Ateneo de Madrid. No sé ni cuándo ni por qué me animé a hojear la *Poética* de Martínez de la Rosa. Lo que sí puedo asegurar es que jamás pensé encontrar, entre las páginas de su advertencia preliminar, la antesala perfecta de este libro.

Impulsado por el espíritu didáctico típico de la literatura neoclásica, Martínez de la Rosa aseguraba haber compuesto su tratado poético para enseñar a los estudiantes a distinguir la buena de la mala literatura. Para ilustrar esta premisa (absolutamente descabellada), el autor recurría a un sugerente guiño metafórico: «De uno y otro [bellezas y graves faltas en literatura] suele hallarse aun en las poesías más celebradas; por lo cual *conviene mucho enseñar a los jóvenes a separar el oro puro de la liga que desluzce*»¹. Al leer estas palabras me llamó la atención que Martínez de la Rosa no se limitara a trazar una simple analogía entre el «oro puro» y la buena literatura, sino que parecía estar alertando a sus lectores de algo, a sus ojos, mucho más perverso: como el oro, que puede devaluarse si se mezcla con metales más bajos, también el lenguaje puede ser sometido a trastocamientos que alteran su valor. Escribiendo en

pleno siglo XIX, me aventuré a asumir que Martínez de la Rosa estaba más que familiarizado con un sintagma fácilmente reconocible: el *siglo de oro*, anquilosado desde mediados del siglo XVIII en nuestro mapa cultural para denotar esa supuesta grandeza literaria de los siglos XVI y XVII².

Lo cierto es que intentar nombrar el pasado es, con frecuencia, una experiencia descorazonadora. Pareciera que cualquiera de nuestros intentos por parcelar la historia acaba resultando torpe e impreciso. Y, así, palabras y sintagmas que habían deambulado durante siglos con la ligereza y el desenfado de aquello que se asume como incuestionable se emborronan y nos incomodan, llegando incluso a desvanecerse. Pensar en las prácticas culturales y las expresiones artísticas de los siglos XVI y XVII significa volver a mirar, aunque sea de soslayo, uno de esos sintagmas: el *siglo de oro*. Un paréntesis cronológico que, hasta hace relativamente poco, usábamos con inocencia y despreocupación para denotar y, a un tiempo, encumbrar toda la producción artística y literaria que había tenido lugar entre 1492 y algún momento incierto a finales del siglo XVII, pero que en las últimas décadas ha pasado a ocupar un lugar destacado en los debates académicos acerca de cómo periodizar nuestro pasado³. Aunque comparto las reticencias hacia una expresión que evoca un canon alarmantemente masculino y vergonzosamente imperialista, reconozco también que ningún otro sintagma ilustra con tanta contundencia cómo el oro consiguió convertirse en el comodín predilecto para pensar el tejido cultural de la temprana modernidad hispánica.

La pureza, el esplendor y el valor del metal enseguida hicieron de él un símbolo exaltado para sublimar las prácticas literarias en los años que ocuparon, primero, el auge y, después, el lento declive del imperio español entre los reinados de Carlos V (1516-1556) y Carlos II (1665-1700)⁴. Pero el oro, como bien intuía el escritor ilustrado en su *Poética*, no es una materia inmutable. Dúctil y blando, se puede alterar, moldear y devaluar. Y lo cierto es que en el imaginario de los siglos XVI y XVII el oro siempre arrastró consigo la inquietante posibilidad de ser falseado. La explicación a esta inestabilidad simbólica y material del oro radicaba, en gran medida, en que el más cotizado de los metales nunca logró desasirse de sus estrechas asociaciones con la alquimia, un escurridizo nombre bajo

el que se escondía una mezclanza de saberes y prácticas que llevaba siglos experimentando con transmutaciones de la materia y con embustes metalúrgicos con un objetivo claro: purificar o trucar metales para convertirlos en oro.

Me declaro incapaz de ofrecer una definición abarcadora de la alquimia. Su elasticidad conceptual y su evolución a lo largo de los siglos frenan cualquier posibilidad de armar una definición única, unívoca, integradora. Lo que me interesa recuperar aquí es que, a pesar de estar arropada por una tradición filosófica compleja e inabarcable, que se remonta a textos islámicos, griegos y cristianos de la Antigüedad y la Edad Media, la alquimia logró convertirse, en los siglos XVI y XVII, en un término que aglutinaba muchas cosas a la vez: una práctica artesanal, una corriente científica, una artesanía del fraude y un molde discursivo manoseado por casi toda la población⁵. Con la llegada del siglo XVIII, la alquimia acabaría condenada a un rincón esotérico y ensombrecido, apartada de las grandes narrativas científicas y culturales. Un lugar sombrío que ha mantenido hasta hoy: basta una rápida búsqueda en internet para comprobar que la alquimia no es, en la cultura popular contemporánea, más que el objeto de agitados debates en *Reddit* o, en el mejor de los casos, el nombre seductor de un sinfín de marcas de cosmética.

Desde hace ya tiempo, sin embargo, la historia de la ciencia ha demostrado que resulta imposible cuestionar que la experimentación y los lenguajes alquímicos ocupan un lugar irrefutable en la configuración de la ciencia moderna. No siempre fue así. Hasta bien entrado el siglo XX, prevaleció una narrativa positivista que se esmeró por configurar una historia de la ciencia moderna, lineal y uniforme, que parecía haber aflorado muy a finales del siglo XVII casi por sorpresa, desvinculada de tradiciones de pensamiento anteriores, y que miraba con desdén los procesos de comprensión, siempre rizomáticos, que sostuvieron los avances científicos en otros siglos: una mezcla conflictiva pero tremendamente fértil de conocimientos espirituales (cristianos y paganos), mágicos, alquímicos, matemáticos, mecánicos, naturales y filosóficos⁶. Así, el estudio de la alquimia se ha ido desligando de preguntas infructuosas sobre su viabilidad o su licitud —no interesa tanto testar las posibilidades de éxito de esta o de aquella receta alquímica, sino más bien atender a los pro-

cesos de indagación, los nuevos lenguajes y los tipos sociales que surgieron asociados a los vaivenes alquímicos⁷—. De hecho, en las últimas décadas, la historia de la alquimia ha horadado el estudio de casi cualquier reducto de la temprana modernidad afianzando su relevancia para entender fenómenos tan dispares como el nacimiento de la cultura crediticia, el trabajo artesanal, los discursos teológicos, la medicina, la literatura, los inicios de la química o la retórica surgida alrededor de los viajes del descubrimiento y de la explotación colonial⁸.

Quienes tomamos prestado el aparataje conceptual de los saberes alquímicos, lo hacemos impulsados por el deseo de comprender mejor intersticios culturales imposibles de traducir a nuestras categorías y jerarquías de saberes del presente, siempre tan rígidas y taxativas. La alquimia, que nos obliga a husmear simultáneamente en los estantes de la biblioteca, en los alambiques del laboratorio y en las máquinas del taller, es una brújula privilegiada para orientarnos por los enrevesados pliegues de la temprana modernidad. Fue aferrada a esta brújula que me propuse abrir un espacio de indagación hasta ahora raramente transitado: la superposición entre los quehaceres literarios y las prácticas alquímicas en el marco de la crisis económica de la primera mitad del siglo xvii⁹. Aunque reconozco que a veces, con una fascinación casi arqueológica, he sucumbido a perseguir la presencia de cachivaches y milagros alquímicos en las obras de este o de aquel autor, estas páginas surgen de otra motivación; de una pregunta sencilla, pero inquietante: ¿por qué durante la crisis económica del siglo xvii las prácticas alquímicas se convirtieron en una de las herramientas preferidas para pensar y revalorizar el trabajo del lenguaje? Este libro es mi intento de respuesta. Todo surgió de una intuición, de una semilla intelectual que, tras muchos amagos atolondrados de escritura, me atrevo a resumir así: solo el carácter escurridizo, incoherente y utópico de la alquimia podía aliviar las ansiedades que trajeron consigo la expansión imperialista, el declive económico y los cambios en la concepción del lenguaje que cristalizarían especialmente a partir de la diseminación de los grandes poemas de Luis de Góngora a comienzos del siglo xvii¹⁰. Ante un universo epistemológico que se resquebrajaba, la alquimia reapareció para ofrecer una promesa de sentido. Con muchísima cautela (no quiero caer en

paralelismos tajantes), podríamos pensar que la alquimia en el siglo xvii (obsequiadora de lenguajes capaces de metabolizar las incertidumbres de un mundo en transición) cumplía una función cercana a las arquitecturas de pensamiento y los lenguajes que nos ofrece hoy la inteligencia artificial: una nueva gramática cultural con la que nos peleamos esperando aliviar nuestras ansiedades surgidas de la crisis ecológica, la automatización del trabajo, la redefinición de lo humano y la violencia geopolítica.

Mientras intentaba comprender el alcance de la fascinación por la alquimia en el siglo xvii, descubrí, gracias a la historiadora Vera Keller, la existencia de unas extensas listas de deseos colaborativas —o *desiderata*— que se popularizaron, a partir de Francis Bacon, en Inglaterra y Alemania entre finales del siglo xvi y comienzos del xviii. Bacon imprimió «El nuevo mundo de las ciencias o desiderata» en la conclusión de la edición en latín de *El avance del saber*. Los deseos, mirados en conjunto, funcionaban como una suerte de programa de investigación para el futuro que, una vez alcanzado colectivamente, abarcaría la totalidad del saber. Estas listas me permitieron advertir con claridad que las ilusiones y aspiraciones de las sociedades europeas continuaron avanzando de la mano de las promesas alquímicas hasta bien entrado el siglo xviii. Como señala Keller, los objetos más anhelados en aquellas listas de deseos eran aquellos capaces de reconstruir el mundo de tal modo que nunca volviera a agotarse: cómo conseguir fuegos inextinguibles, telas ignífugas, vidrios irrompibles y engranajes perpetuos que jamás dejarían de girar¹¹. En este horizonte de expectativas, la alquimia —pese a sus múltiples variaciones históricas y ramificaciones técnicas— se mantuvo siempre fiel a una esperanza compartida: la persecución de promesas utópicas. Ya fuera mediante la destilación del elixir terapéutico definitivo en forma de oro potable o a través de la fórmula de la piedra filosofal capaz de transmutar metales base en oro, las invenciones alquímicas existían para garantizar holgura, sosiego y bienestar perpetuos para la humanidad¹². De este modo, la alquimia se configuró como una disciplina doblemente utópica: primero, como apuntó la medievalista Sheila Delany en su revolucionario ensayo *Medieval Literary Politics*, porque abría la posibilidad de perfeccionar la materia de manera casi instantánea; y segundo, porque demostraba la eficacia incuestionable de la intervención humana sobre la naturaleza¹³.

El abrazo ingenuo de todo tipo de promesas utópicas acabaría siendo un bálsamo para aquella España agitada y amedrentada de comienzos del siglo xvii. Es por eso por lo que el archivo escrito de la temprana modernidad española abunda en menciones a la alquimia y a prácticas de alteración metalúrgica, en imágenes de transmutaciones materiales y alquimia terapéutica, en referencias a falseamientos monetarios, extracción minera y ensayos de metales. Al prestar atención a estas alusiones (tan obsesivas como sintomáticas) en los autores más canónicos del siglo xvii, se irá dibujando ante nuestros ojos otro *siglo de oro*, quizás menos puro y esplendoroso, más inestable y más proteico, pero también más valioso y más versátil que el que nos legó la imaginación ilustrada.

La mina conceptual de la alquimia

Siempre me ha parecido revelador que Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, la tesis con la que intentó (¡sin éxito!) habilitarse en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt, volviera la vista a la alquimia y los alquimistas para entender los mecanismos alegóricos de la literatura barroca: «No se debe considerar en modo alguno accidental esta relación de lo alegórico con lo que los gabinetes de magia o los laboratorios de alquimia, tal como precisamente se los conocía en el barroco, tenían de fragmentario, desordenado y agobiante»¹⁴. Sé que, desde las categorías epistémicas del presente, resulta difícil entender la amplitud y la ambigüedad conceptuales que la alquimia había alcanzado a las alturas del siglo xvii. Y, sin embargo, aunque a menudo descuidados por la tradición y la crítica —Benjamin es una excepción—, los métodos y vocabularios alquímicos modelaron de manera decisiva (con sus *fragmentos*, sus *desórdenes* y sus *agobios*) los imaginarios culturales y el tejido intelectual de la temprana modernidad.

Es cierto que esta presencia de la alquimia no fue homogénea ni estuvo exenta de tensiones. Pensemos, por ejemplo, que en 1551 el médico y cirujano de Carlos V, Bernardino de Montaña, defendía en su influyente *Libro de la anatomía del hombre* que «para entender estos secretos de naturaleza importa mucho haber tratado

cosas de *buena alquimia*»¹⁵. La insistencia en esa *buena alquimia* dejaba entrever, por contraste, la sospecha de un cariz pernicioso, menos productivo y más lúdico de la práctica alquímica. De este modo, la tensión entre una alquimia provechosa, que cooperaba íntimamente con las disciplinas médicas, y una alquimia que solo acarreaba pérdidas económicas y degradación moral se impuso como una incómoda losa en el imaginario de los siglos XVI y XVII. Por eso no sorprende que, décadas después de Bernardino de Montaña, en 1613, Miguel de Cervantes recurriera a motivos alquímicos (estos sí *desordenados y fragmentarios*) para aderezar las tramas de algunas de sus *Novelas ejemplares*. En «La gitanilla», por ejemplo, Preciosa, decidida a prevenir futuras deshonras, se resguardará en el paraguas metafórico de la alquimia:

Ojos hay engañados que a la primera vista tan bien se parece el oropel como el oro, pero a poco rato bien conocen la diferencia que hay de lo fino a lo falso. Esta mi hermosura que tú dices que tengo, que la estimas sobre el sol y la encareces sobre el oro, ¿qué sé yo si de cerca te parecerá sombra, y tocada, caerás en que es de alquimia?¹⁶.

En la comparación de Preciosa, la alquimia se erige como emblema de aquello que aparenta ser lo que no es, sintetizando dos de las inquietudes que más hicieron tambalearse el siglo XVII: la crisis del valor y la desconfianza en torno a las apariencias. La alquimia, reducida a una tecnología del fraude, y los alquimistas, considerados símbolos de la falsedad, se irán convirtiendo en un manido resorte discursivo para denunciar los embustes e inconsistencias que opacaban núcleos urbanos como Madrid. Son conocidos los envenenados dardos que la prolífica pluma de Quevedo lanzó, aquí y allá, contra los alquimistas: en su soneto «Pinta el engaño de los alquimistas», el autor madrileño acabaría asimilando la alquimia a una «doctrina ciega, y ambiciosa fama» que «el oro miente en la ceniza fría, / y cuando le promete le derrama»¹⁷.

La figura del alquimista como un codicioso estafador o como un filósofo bufonesco no fue, en ningún caso, una invención del siglo XVII. A partir de la popularización de tratados alquímicos en lengua vernácula en el siglo XIV, la silueta del alquimista fue poco a poco encontrando su sitio en el espacio literario —en la tradición

española, es célebre el alquimista embustero de *El Conde Lucanor* (ca. 1335) de don Juan Manuel—. Poco a poco, sin embargo, la idea del bufón ingenuo que, rodeado de irrisorios cachivaches en su laboratorio, fracasaba siempre en sus intentos alquímicos fue cediéndole paso a personajes mucho más amenazantes. Si para muchos de los autores del siglo xiv el alquimista, víctima patética de su obsesión con delirios de transmutación, servía para urdir relatos ejemplarizantes sobre los peligros de confiar en la obtención de riquezas inmediatas, en el siglo xvi el alquimista-estafador, fraudulento y dañino, empezaba ya a aparecer como un símbolo de degradación moral, que iría ganando popularidad en unas sociedades cada vez más mercantilizadas y sumidas en abstracciones crediticias¹⁸. Pero los alquimistas y la obsesión por dilucidar la naturaleza de sus intenciones no pertenecían únicamente al territorio de la ficción.

Hacia 1590, Juan Pantoja de la Cruz realizó el que probablemente fuera el último retrato de Felipe II: enfundado en un negro riguroso, haciendo gala del Toisón de Oro, sujeta con la mano izquierda la empuñadura de una espada, que cualquiera que mire el cuadro sabrá leer como la pose de un vigor ya perdido. Al contemplar este retrato, siempre siento que la imagen hierática y retraída de Felipe II fue, en realidad, un estrepitoso fracaso iconográfico. Y es que detrás de cada retrato enigmático se escondía, efectivamente, un monarca obsesionado con el hermetismo, la alquimia y la astrología. Una fascinación que, en ningún caso, fue exclusiva de Felipe II: el deslumbramiento de las cortes europeas con la indagación científica y alquímica operó, a lo largo de la temprana modernidad, como una *performance* política, que reforzaba la imagen del príncipe como «repositorio» de una sabiduría secreta e inalcanzable¹⁹. No cuesta nada imaginarnos al hombre que protagoniza el retrato de Pantoja de la Cruz entusiasmado con la llegada, en 1587, de unos informes que certificaban más de una veintena de curaciones de soldados españoles gracias a una misteriosa poción elaborada por el alquimista irlandés Richard Stanyhurst²⁰. La poción, que se decía había conseguido incluso curar a hombres a la espera de la extremaunción, debió de seducir a Felipe II porque en 1592 ya nos encontramos a Richard Stanyhurst en El Escorial, formando parte de una corte que acogió con entusiasmo tanto sus prácticas alquímicas como su sentida devoción católica.